

المشرفة في نشأته وشوحي

— ٣ —

تأليف

محمود ماهر شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ومعلوم معهد التربية العالمي وماجستير في الآداب

مطبعة المقطف والمقظم

١٩٤٧

الفصل الخامس

على بك الكبير

أو دولة المالك

تتفوق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلَّ فيها الاستطراد والحشو إلا في مواضع استرسلت فيها الشخصية في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدٍّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، وانسابت الحوادث انسياباً طبيعياً ، وتطورت تطوراً متصلاً ، تخللتها عناصر مسرحية تؤثر في الجمهور بالتشويق والتحليل والمفاجئات والتهكم في حدود الاحتمال الطبيعي للسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أعاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألَّف للسرّح . وقد أشار مترجم حياة الشاعر الى هذه الامادة الثانية المسرحية في كتاب (اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء) للاستاذ أبو العز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألفها عقب نقد مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدّمها الى لجنة في مسابقة عامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناسب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهري في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تغلب علي بك الكبير بذكائه ومهارته على غيره من الممالك وكيف استطاع أن يكون شيخاً للبلد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب السلطان ، ويذكر التاريخ كيف قوَّى نفسه باتحاده مع والي عكا ، وكيف أرسل حملات استولت على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب . وحين انتوى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة مملكته وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستألفوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومثوه بتوايته على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب إليه الكثير من أتباعه . وصافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهز جيشاً يسترد به مملكته — على أن محمد بك أبا الذهب دس له في الطريق من دمه وأسره فمات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى شوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بخيانة أبي الذهب لعلي بك وانتهى ب وفاة علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن يعجب بابائها وشمها . ثم يضطر إلى الرحيل إلى الشام ليعد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الشام ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يبوح بسرّه ، وإنما يكتفي بإبعاد مراد عن ابنته .

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمفاجأة . ويتخلل الحركة فيه بوادر أزمتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تعوق سيره وتمثلها الماشطة وجواربها ، ويعتمد معظمها إمّا على التلاعب بالألفاظ ، وإمّا على المنظر الخارجي والصفات الشاذة للشخصيات . ويتخلله أيضاً نغيد غنائي قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الغنائية الخالصة . وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى عكا حيث تحمل الشمس — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه على
بايعاز من أبي الذهب
قائد الأسطول الروماني
الدين والقومية .
وهو فصل
لتاريخ والخيال
الاغتيال ، والتعصّب
وبدأ الفصل
والاضطراب والسخط
المنتصر ونسيان فقه
فيكشف الياسر جرح
قبل أن يموت كما
ولا تحدث
نطاق الاحتمال ، ولو
الهيئة خلف الستار
التأليف المسرحي
للشخصيات ، ولو
حول معاني تتصل
وما زالت الشغف
انصفت بها الشخصيات
أو متضاربة كما اختل
صورها التاريخية في
فعلي بك بطل
منسجمة لأنطوني

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإيعاز من أبي الذهب فيفشل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا سيده . ويحاول قائد الأسطول الرومي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ ضاهر العدة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور الثنائي للتاريخ والخيال ، وتأثرهما ببعضهما . وتمشي حوادثه مع روح العصر من محاولات الاغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث . ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور للحياة في عصر المهالك في مصر ، تقوم على الفوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والفساد والخيانة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ونعلم بهزيمة الفيلسوف ضاهر والي عكا ، ويظهر علي بك جريحاً ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطور في نطاق الاحتمال ، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطور الدقيق للوضع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أن العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدم شوقي الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإنساني للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقاً وغوراً بعبدن ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تتصل بمعاني الشعر الغنائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملامح ، وتركب من الأهواء التي انصفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألواناً غير مختلطة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعل مرجع ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المأساة إليه . وهو صورة متسقة منسجمة لأنطونيو وفرعون ، وهو أوفر من كليهما حياة لقربه من التاريخ القومي من

جهة ، وصلاته بالتاريخ التركي من جهة أخرى ، ويتصف علي بك بصفات النبيل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة السكرم .
فهو يقول لو كيله عن نفسه . —

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعام
ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق ادم
ونحن حضنا اليتيم فمسح دمه وآواه منا محسنون كرام
نرى الزاد مبذولاً وفي كل ساحة يتامى قعود حوله وقيام (ص ٣٨)

كما أنه مصلح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجي فيقول .
ونبني فركن للثقافة والحبا يهاد وركن للصلاة يقام
ودار يوامى البؤس فيها ومنزل تداوى جراحات به وسقام
ونرفق بالعجاء نأمو جراحها تقات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)

على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :
إن الخزانة أصبحت بئدك كالخجر الخرب
الفضة انقضت وما قد كان من ذهب ذهب
رمضان راح بنصفه والنصف راح به رجب (ص ٣٠)

وثانيهما استغلال أتباعه لطيبة خلقه وانقضاء أعوانه من حوله فيقول لبشير :
صبرت طويلاً يا بهير فما جلا ولا زال الصبر الجميل مصابي
ولو أن رزئي بالغريب احتملته ولكن بأهلي فكبت وعذابي
يطاردني في الأرض من دب في يدي ورب في حجري وهب بيابي
ومن طلب الدنيا بيأسي وسطوتي فلما حواها في يديه صطابي
ومن عفت أبنيه وأمر ركنه فصير هدي هفله وخرابي (ص ٣٤)

ويكرر علي بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب أعوانه عليه فيقول لبشير :

ولكن أمور قد جرت وحوادث بنقلة دنيا أو تبدل حال

خفاني من كان عند إشارتي يصول بجاهي أو يمشي بمالي
وعق الذي ربيت في حجر نعمتي ووطأت أكتافي له وظلاي
تألف أصحابي وأب شيعتي علي وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما أثبت بأفمي من سحق قلال
تفرق عني الناس إلا بطانتي ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سأمضي وما عندي لهم إن تركتهم سوى قوت أيام وخبر ليالي
وقد زعم الناس الغنى في خزائني أتى من حلال تارة وحرام (ص ٣٨)

ونكاد نرى هوقي خلف هذا الحوار ، وناس مدائح للملوك وإشادته بأعمالهم بين ثنايا
سطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألوانا
من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنها وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عيوبه —
أقل اصطناعا وتكلفا من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استثارة العاطفة
عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إنشاده ، لزيادة التوتر المسرحي .
ونكاد نرى في تطوره صفات النجم الآفل ، فهو يشعر بالخاتمة وهي تدنو ، وبه صفات
من الخلق العربي الغهم الكريم ، والعطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإماء
إلى مرتبة زوجة الوالي . ونعجب منذ البداية بشخصيتها الابدية ، ذات الروح الوثابة التي
تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

سيدي غير شأننا بك أولى هذه السوق لم تلق بمجالاتك
تشتري النفس أو تباع على الأرض ولم يرض في السماء المالك
وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لأبيها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أباي تلقي البريء لأجل المال في النار
لا سيدي . لا أبي . لا تذكرنا فلست مخلوقة للبائع الهاري
وهي فتاة ذات كبرياء وأتفة تقول لمراد حين يعرض بها كرقيق :

سيدي من عنيت ؟ قل لي بمن عرضت ؟

أعني المليحة الحسناء فيقول مراد :

فتقول له . سيدي إننا حرائر ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

لك الله يا آمال أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا إباء ما عليه مريد

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قوية فيها عناصر الشر والخديعة ، وتعددت فيها رسالهما .

فترى في أبي الذهب واليا يعرف كيف يصرف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالمال حيناً

آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي

أبى لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الروسي . ونلمس هذه الصفات في

مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل ملوك ملوكاً آخر أمامه اسبب تافه فيقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفتيتيه فقول اليوم ما كان يلي

هيا احملوا جنته هيا اذهبوا بالرجل

ويخادع والي عكا ويراوغه فيتظاهر بالعمو عنه إعجاباً به ، بينما يدبر له في الخفاء وسائل

التخلص منه ويعلم ضاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل

وتبرز من صور الشخصيات صورة لا ولاء والجرأة — حتى ساعة المزمعة — في شخصية

الشيخ ضاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام والي الذي ظفر بقوله .

أمروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما الذي كنت صانعاً ؟

فيقول له : كنت تبالو

كيف أبي اللواء حول حليبي وأرم الصفوف إذ تضمحل

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلاب والمهاطة

والجنود ومراد ووالي عكا ، وقد مست مستاً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها

قدراً ما من الحياة .

وصحب لطف

المرحية ، سيما

الحوار تعبيراً

في بعض أما كن

الشخصية تعبيراً

ويكشف شوقي

الاسترسال بعد

تبدأ بقوله :

والنشد الآ

فهما صورتها

أغانيه من تشيع

يتصلان بتطور

فقد عرفنا

واتبع مزاجه الخاط

بالموضوع ، لا ي

ولنصل بعد

ويبدأ بقوله :

سلام

فهو قصيدة

وعيب مثل هذه

الاداء وتثقل على

كليوباترة لحديث

وصحبت تطور الحوادث والشخصيات حوار يتصف بالصفة المسرحية في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطمئن فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف والشخصية ، فيصير الحوار تعبيراً سهلاً طبيعياً لا كلفة فيه . على أن رواسب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وشدة انفعال الشخصية تعبيراً غنائياً رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والاسترسال ، ويظهر التكلف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . ومنجد صوراً لهذا الاسترسال بعد أن تتجاوز الأغنية الأولى التي يغنيها عشاق ، وفيها يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبال مكس بالجليد (ص ٤)
والنشيد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله :

غداً يعقد للوالي على الحسناء آمال (ص ٢٩)
فهما صورتان للنزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتصلان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ، فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بعلم الجمهور إلى مباح الغناء واتباع مزاجه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء واتصاله - إلى حد ما - بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

ولنصل بعد ذلك إلى صور هذه النزعة في حديث علي بك قبل أن يبارح قصره ويبدأ بقوله : —

سلام على قصر الإمارة والغنى واخوان سلطاني ودست جلالي (ص ٣٧)
فهي قصيدة طويلة كرر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ وص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة خلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تتعب الممثل في الأداء وتنقل على أسماع الجمهور . ولنلاحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليوباترة لحديثها الطويل قبل أن تنتحر وعن طريقها يحاول الشاعر إثارة جو الحزن والأسف

عن طريق الشعر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .
على أن مثل هذه الأحاديث لا تشيع وتكثر في هذه المسرحية ، كما شاعت وكثرت في
المسرحيات الأولى ، وقلت بقدر واقتصر على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بالخصمية
والحادثة ، وتشبع بالحيوية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها
بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد قسوت عليه وتجاوزت في المروءة حدي
ما الذي استوجب الأمير وما أذنب حتى رددته ثم رد
ويح قلبي يحبه . كذب القلب وبعداً لحب إلف بعد
فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤلف تجريبها من تنازع العواطف ، ولم يحاول أن
يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد يغرينا الشر كما
يغرينا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جميل ، على أن عاطفتها
الخلقية تشور لهذه الفكرة ، فتقول لنفسها :

هو مستهتر مشى على حجراتي وتناسى أمانة الزوج عندي
لا . بل القلب شغله بمراد هو شغلي من الحياة وقصدي
رب مالي أحسُّ نحو مراد شغفاً زائداً ولوعة وجد
وحناناً كأنه رقة العشق جرى في دمي ولحي وجلدي
وتتضح في هذا الموضوع صورة للصراع بين الهوى والواجب ، حتى تغلب فيها
عاطفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ارجعي للصواب آمال جدي
أنت من أمة تصون حمى الزوج وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجعل العلاقة إلا من سلام إذا التقينا ورد
رب إن البلاء مني قريب وأرى حفرة وأخشى الترددي
رب لا تقض أن أخون علياً كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص ١٨)

بل شعر المؤلف
بصبغة خاصة يتف
لا . لا
واحي
أما هو
لقد
ونستطيع أ
شعر المؤلف بقو
أبرغ من الصراع
شكل بدائي في
حرصاً من المؤلف
ونفس مثل
الضمير والواجب
ويعرض عليه خدم
مالي قد
أسطوط
لا يا علي
ماذا ج
وفيه تتضح
يحبس بوجوده رغم
وفي حديث كل من
الواجب ، وذ كر
فيه ، رغم وجود
الاتجار على أنه

بل شعر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصبغ عزمها وتصميمها
بصبغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول آمال في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا آمال لا تنبي على الأمير ولا تجزيه طغيانا
واحى حمى الليث في أيام غيبته إن اللبابة تمحوط الغاب أحيانا
أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتجمل الحرة الفضلى له هانا
لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجعلى الملك المهدي شيطانا (ص ١٨)
ونستطيع أن ندس هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطرق مختلفة في الحوار ، وكأنما
شعر المؤلف بقوته فأطنب فيه بعض الإطناب ، وسنرى في هذه النزعة في النهاية صورة
أبرغ من الصراع في نفس ليلى بين الهوى والواجب ، فقد صبقت صورته الأولى في
شكل بدائي في كليوبتره ، وهي موزعة بين أنطونيو ومصر في أكثيوم ، وسنرى فيها
حرصاً من المؤلف على جعل العنصر الخلقى المثالي يتغلب في النهاية.

ونفس مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فيثور في نفسه صراع بين
الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الانتقام حين يقابله قائد الأسطول الرومي
ويعرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قعدت وتركيا مقهورة والروس حولي يخطبون ودادي
أسطولهم بيدي وقائدكم معي سأصيب جندي عنده وعتادي
لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إئتد ما تلك خطة حكمة ورشاد
ماذا جنت مصر علي وأهلها إن الجناة علي هم أولادي

وفيه تتضح ممات الصراع السابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يكاد شوقي
يخس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أنطونيو وفي نفس كلبوبتره
وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر للوطن يمثل جانب
الواجب ، وذكر للحبيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة
فيه ، رغم وجود فرصة نادرة لتمثيله ، وإنهائه بانتصار الجانب الإنساني العاطفي ، أو
الانتحار على أنه مهرب من هذا الصراع ، فيحيا المنظر وتحيا الشخصية .

وإننا نرى كيف تقل بيوت الحوار وتنحرك بسرعة ، وكيف يتجرأ البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسيراً بذلك منطق الحوادث ، ومنطق الشخصيات فتقل العناية بامتثال جوانب الحوار والبيوت والقافية ، وإيراد التشبيهات والمبالغات المصطنعة ، واشتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . ونرى فيها مفاجآت تتوزع في ثنايا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل ميمش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحمل الأزمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثناياها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن ينفذه جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد جرح ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف المماليك وحاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته صافراً ، ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تمهيداً مع أسلوبه الخلقى . ولكن هذه العظة لا تتضح إلاً بعد تطور للحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستعرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المؤاف صافراً أيضاً ويدع شخصياته تتحدث عملاً لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الهجو منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تبين تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهمك المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته ، وتعدد لوحة الشخصيات . فإذا أمعنا في التمثيل بعد أن مثلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دائماً ، إذ يعرض أمام الجمهور صفحات عصر مملوكي ، حكام مصر فيه أجاناب عنها ، وتعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاه يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

يبضع عشرات من
للنهب والسلب و
بصورة شعب جا
خير . ويكاد يجمع
وإصلاح في تاريخ
البناء . وقد
تصوير حياة
وحياته . ولو طام
وأصبح لنا الاط
داخل نفسه ، تد
طابع الحرارة وا
على أن البلاء
وجودة فنية تق
الأزمة بوضوح
يرتخي تور اهتمام
الأولى ، فيجئ
كليوباترة بين
حائل قوي . ويح
يقضي على خصم
قيس أو على الأ
الجمهور الصراع
المفاجأة الكبرى
وآمال ، بينما تحم
تحدث كليوباتر

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب والسلب والخيانة والغدر . بل صور المؤلف الشعب تصويراً غير صحيح ، إذ صورته بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أصداه إليه من خير . ويكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصر آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لانهضة البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن ينجح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منشأ شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ إبراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأتيح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف لإقبال المندفع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره عاطفة صادقة صميقة ، ولأنتج لنا مسرحيات تحمل طابع الحرارة والحيوية .

على أن الباحث لا يسمع إلا أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تجتذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بؤاد الأزيمة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحلها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنياً في مناظر مهد لها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في مسرح كليوباترة بين هيلانة وحابي ، وبين قيس وليلى ، ويدور الصراع حول حب يعترض صبيته حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وسعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو على الأصح زياد تابعه وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل ليلي . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتمزج المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهمك المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في مسرح كليوباترة ، حين يتحدث كليوباترة إلى أنوبيس عن حظوظ أنطوني و الجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، وله

نظيره في « مجنون ليلى » حين يتحدث بشر إلى قيس معزباً وهو يجهل أن ليلى قد ماتت ،
بينما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة
الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقي أثراً ، فقد يتصارع
الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب
والضمائر . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلا في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال
الاجتماعي في عصر المهالك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل
منها المثل الأعلى للناس .

فلئن عابت هذه المسرحية بعض العيوب العامة ، ففيها تقدم ملحوظ في فن هوقي
المسرحي .

بين مجنون ليلى
كل منهما عاطفة
من البراعة في إنش
للشخصيات ، وإبر
وفيهما تخصيص يقار
الثانية حركة قد
المسرحية الأولى .
تتخطى الشخصيتان
إحدى الشخصيتين
ويستطيع البطلان
المسرحية مرونة و
وقد رجع هو
قصة شاعر آخر هو
بما نسج حوله من أ
في شفقيته ، بطلاً
أسواد بشرته ، ولا
العرب على بني عبس
وقال له أبوه . كرّ

الفصل السادس

عنتره

بين مجنون ليلى وعنتره وشوقي صلةٌ روحية قوية . فالمجنون — كهنتره — شاعر يسير كل منهما طائفة الهوى . ويعتمد فنهما على الغزل في جوهره ، ويستمد كلٌّ منهما امتيازَه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلمس في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاطفي للشخصيات ، وإبرازاً لآلوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، واستجابة الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والأداء في المسرحية الأولى . وسنلمس في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلمت الحزكة إلى حدٍّ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع عاشقين مع حوائل . وبينما تتحطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تتمسك به إحدى الشخصيتين ، وتقتصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية المجسمة وهم آل عبلة . وسنلمس في حوار هذه المسرحية مرونة وتنوعاً وعمقاً لم نجده في المسرحيات الأولى .

وقد رجع شوقي ثانية إلى الأغاني يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستهوى مزاجه كفاعر قصة شاعر آخر هو عنتره ، الذي اتصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بما نسج حوله من أقاصيص الشعاعة . واتخذ من عنتره بن هذاد الذي لقب بالعلماء لتهقق في هفقيه ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرواة عنه ، من أن أباه احتهره لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعده أبوه ، ثم ادماه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستاقوا إبلهم ، فقتبهم عنتره في جمع من عبس . وقال له أبوه . كركر يا عنتره . فقال له : العبد لا يحسن الكركر ، وإنما يحسن الحلاب والعمر .

فقال له أبوه « كرت وأنت حر » : وقيل إن أباه ادماه حين أغارت عبساً على طي، وأصابوا منهم أنعماء. فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا تقسم لك نصيباً مثل أنصبائنا لأنك عبد » وطال بينهم الخطب حتى كرت عليهم طي، فاعتزلهم عنقرة. قال « أويحسن العبد الكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكروا فاستنقذ النعم. واعتزك عنقرة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء، وفيها أغار على بني بنهان، واطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير، وجعل يرتجز وهو يطردها. ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فتوة، فرماه وقال : « خذها وأنا ابن سلمي » وتحامل عنقرة الرمية حتى أتى أهله ومات : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي، بعد أن سقط من على فرسه، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه. وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته. على أن هذه القصة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة، وأنشد له المنشدون الرجز والشعر، وقصوا قصته في مجالس العامة. وصار مثلاً أعلى للعاشق الفجاع العفيف البدوي الجريء.

واستجاب مزاج شوقي لهذه القصة، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صور في ثناياها البادية الجاهلية، وحياة الغارات والحروب والشعر والصيد. وصور ذلك في أربعة فصول، قسم فيها كل فصل إلى منظر، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث. وقد انتفع من هذا التقسيم في تنويع الحوار، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه. ففي الفصل الأول يظهر عنقرة ويشكو هواه، ويمر عليه فتية من الحي يعلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه، ثم يهتف هاكف بطلوع النهار، وتتشدد فتيات الحي فشيء الصفا وهن يملأن جرارهن. ثم يظهر صخر إنه يسعى لخطبة عبلة، التي لا تريد بغير عنقرة بديلاً وتهوى صخرأ فتاة أخرى هي ناجية ويغير اللصوص لجأة على الحي فلا يتحرك عنقرة إلا حين يصل إلى مسامحه استنجد عبلة به، فيخلعها من أيدي اللصوص، ويشكو إليها هواه، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنقرة ثم يصطدم عنقرة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي بانصراف الأخير مهزوماً.

ويغيب هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلى، ففيه يتلخص الموقف،

وتظهر العوائق في مسرح بيانه. وهو في السابقة على الإهداء أن يترك العقبة الكلي، وموقف الشك تمثل تمثيلاً حياً مباه بصورة طامسة في مس في نفس الجمهور، و البطولة في عنقرة، وفي الفصل الثاني يشترط عليه أن يكون بعنقرة بديلاً. ويعر أمامه إبلاً كانت متج وفي هذا الفصل ويصير نجاح البطلين احتمالات نجاح عنقرة في صبيته من حوائل عليها. على أن فيه وما يحدث فيها من المؤلف حتى تبرز بصو عنقرة وعبلة، وبدليل ويبدأ الفصل الثالث بما تجد وتقتنع هي أن يدير وجهه إليها

وتظهر العوائق في سبيل حب عنتره وعبله ، ويدلس الجمهور بأس عنتره وقوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المسرحية بعد أن انصهرت في المسرحيات السابقة على الانهاد والتأخير ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبلة ومداخلة الحلي ، وموقف الشك الذي يقفه عنتره من الدفاع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيه حوادث تمثل تمهيداً حياً مباشراً بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد تعرض المؤلف لتصويرها بصورة عامّة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وشهد لها رجال المسرح الذين استشارهم بقوتها . كما عني بإيراد صورة البطولة في عنتره ، وهيات له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يخاطب صخر عبلة بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنتره صداقاً لها . وتستشار عبلة في أمر زواجها منه فترفض بعنتره بديلاً . ويعرض أبوها على الفور بعنتره ، وفي هذه الآونة يظهر عنتره وقد ساق أمامه إبلاً كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلقي عبلة فيبثها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلى ، يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، ويصير نجاح البطلين مشكوك فيه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقيس ، على أن احتمالات نجاح عنتره وعبله في أمرها قوية . فالبطلان يجمان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في سبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوة الجسمية ، وعنتره كفء لأن يتغلب عليهما . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بدٌّ من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنتره ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنتره وعبله ، وبدليل محسوس على شجاعة عنتره وبأسه وصيده وغنمه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور عبلة غيرى تشك في حب عنتره لها . ثم يقبل عنتره فيتحقق بما تجد وتقتنع هي بصدق عاطفته نحوها . ويحاول العبدان اغتياله ، فيصرخ فيهما دون أن يدير وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر . ثم يظهر في الحلي منافس

آخر لعنتره ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعبلة ، فيطلب منه الاب رأس عنتره صدافاً لها ، فيغضب ضرغام ويلوم والد عبلة على غدره . ثم يقابل عنتره مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي له عما دار بينه وبين والد عبلة ، ويحتكم عنتره وضرغام إلى عبلة لتختار واحداً منهما ، فترضى بعنتره ، وتحدث غارة على الحي ، وبهذا ينتهي المنظر الاول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل رستم قائد الفرس .

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام شبيه بصخر ، ويلقى ما لا فائدة منه . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخشم شريف . وهناك عبلة في حب عنتره يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنتره وضرغام وجيوش الفرس المغيرة ، منظر سبق صورته حين خلص عنتره عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم ، كما يقتل قائد الفرس حتى تنتهي قصة الابل التي صافها عنتره . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، وان تنقص قيمتها إذا حذفت ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدٌ من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني عامر ، وتزف ناجية إليه على أنها عبلة . ثم يظهر عنتره ومعه عبلة الحقيقية في نفر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتغلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنتره صخرًا على الزواج بناجية ، فيتزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعبلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحمل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهّد لها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنتره ، حتى يستطيع مسابقة حوادث الفصل الأخير بشوق وانتباه ، لما فيه من تحكم مسرحي . ويعلم الجمهور سلفاً بقوة عنتره الخارقة في النزال وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يجعله غير مدرك لقوته ، إذ فقد عنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً

والشخصيات في هذه المسرحية أكثر انسجاماً ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام عنتره ، ولم تنسد الحركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنتره صورة للنبل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فسيح يذشد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولهما الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليل ، وصار مركباً في شخصيته ومعقدآ في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وشجاعة في عنتره وبقي منه جانب الاخلاص للهوى . وفيه بعض من حريز بطل الاندلس في أميرة الاندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقتال . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهو ل من شأنها ، فعنتره منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، وصرخ مرة فقتل عبداً بمرخته . وتميل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت افتتانك لم يكن بشجاعي وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبيلها (ص ٦)

وهاتان الصفتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتبست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في الجرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعتهما حين تقابل اللصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسلحة بخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهمها اللصوص :

خنجري أين خنجري اليوم مني هو ذا خنجري تعال أعني

حط عفافي وحام عن قوس العزى ورد اللهـوص عني (ص ١٧)

وتقول لعنتره حين يلقاها على قارعة الطريق وحدها :

ربي معي وبمـيري تحتي وهذا السلاح (ص ٨٧)

وهي تعجب بعنتره من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقال عنتره أردى كميًا وقام عن ضرغام (ص ٣٨)

وتصور مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاً عديداً القوي وصاعداً خشناً كجملود الصفا (ص ٧٢)
وهو مثل أعلى شعبي أيضاً ، وتقوم خطيبة في بعض العرب تدعوهم للوحدة تحت لواء
عنترة ببلاغة نادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنترة :
جبانٌ ذليلٌ جاء عبساً وماءها يعرض للإفك العذارى ويفضح
فهي صورة من ليلي في حبها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي محافظ ، وكما يختلف
عنترة عن قيس تختلف هي عن ليلي
ومالك والدها صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينقعه نبلة وحب
لأبنته ، ولا يريد أن يزوجه بعد أسود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى للغدر والفك به
فيدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخرأ ، ويحاول أن يؤلب عليه ضرغاماً . على أن ضرغاماً
صورة للبدوي الغهم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو غفيف في حبه ، شجاع
يحترم عنترة لمثل هذه الصفات ، وينازله منازلة الشريف والحر للحر ، ويدافع عن عنترة في
غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لما لك حين يحاول إثارة غيرةه :

لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل
وإن ابن شداد وإن ذاع بأسه فتى مله برديه عفاف ونائل
... لا لست حاسداً ولا أنا للنار الآكولة حامل
أأحسد من يحبي العفاف بماله ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البعيد غيره إذا زحفت من أرض كسرى جحافل
أأحسد من لا يعصم البعيد غيره إذا افترت تحت الملوك القبائل ص ٩٧

وهو صريح يقول لعنترة ببساطة عن مقصده حين يسأله :
« جئت أخطبها » . فيقول عنترة . « ما أجل الصدق لم يلبس بالنكار » (ص ١٠٢)
وحين ترفض عبلة الزواج به ، ويفار على الحي ، ينصرف ضرغام إلى ملاقة المغيرين
مع عنترة وهو لا يكتف له حفيظة . ويلاتي حنقه في القتال .
وصخر صورة منافضة لعنترة أو ضرغام . فهو جبان ، وحين يفار على الحي يهرب ، فيقول
في أحدهما :

ويخشى بأس

ولقد انتقم

ثم إلى مشاهد

وظهر فيه لون الش

فعنترة شاعر يتبحر

جميعاً في مواضع

علي الصبي

أفي خيمة

أقبل أ

أرى بوق

أبوك غري

أحيد ع

فيا عبل

إذا قارنا هـ

لنفسها في المسرح

التعبير والتراكيب

واتخذ صورة أخرى

الاسترسال في الخ

والشخصية . بل يح

الحياة الحياة النجاة النجاة

الفرار الفرار القفار القفار (ص ١٦)

ويخشى بأس عنتره فيقبل ناجية زوجآ له وهو يقول :

قبلت يا ظلم إن قبلت طامر

مرم بما شئت أنت هنا الأمر (ص ١٣٦)

ولقد انتفع شوقي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تصريف الحوار . فزادت المرونة ، وقل الاسترسال الغنائي وظهر فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه عمق في العاطفة وصدق في التعبير . فعنتره شاعر يتحدث غزلاً وفخرآ أو يفيض شعره بالحماسة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنتره في بداية المسرحية :

صلي الصبح عني كيف يا عمل أصبح وأين يراني نجمه حين يلهج
أني خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشوق وهو مبرح
أقبل أطناب البيوت وربما تلفت عن منهلة الدمع تسفح
أرى بوقوفي في ديارك راحة كما يسـترجح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ولم يدر ما يأـموا القلوب ويجرح (ص ١)

أحيد عن الساري لكي لا يريكم وأقعي كلاب الحي عني فتنبع
فيأعمل قد طال التناهي وظله متى بتداني الحوادث تسبح
إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلمته بالموقف والشخصية بحوار الأبطال ونحوهما
لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال العاطفي لمسنا في هذه الأبيات تركيزاً في
التعبير والتركيب وقوة الاتصال بهما أكثر من ذي قبل . وسنرى كيف تنوع الحوار
واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، يبين إدراك الشاعر لعيوب
الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف
والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء صـيل من الشعر المتدفق الذي يعبر عن نفسه

أكثر مما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنبرة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك عبل لي حب القطة لشكلها

أو حب قبرة الصفا لاليفها وظلمها

أو مثل حب نجمة مجنونة في ظلمها

ليت افتتاك لم يكن بشجاعي وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها (ص ٦)

لقد انتقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تترأى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر منراها تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتعددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متماسكاً بإبرادها متجانسة . ويتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يصور سطو اللصوص على خيمة عبلة ، ومواقف الصراع والنزال ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتمال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عبلة عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عبلة يقول مالك . —

مالك : أصبحوا لي . أصحابكم شجاع فعيلة تبغض الرجل الجبانا

أحدهم : كليت الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهند والسنانا

مالك : أصبحوا لي . أصحابكم جواد فعيلة تبغض الرجل البخيل

أحدهم : يكاد ندى يديه حين يرمي ينسى حاتم السمح المنبلا

مالك : أصبحوا لي . أصحابكم جميل فعيلة تبغض الرجل الذميا

أحدهم : ألم تره . ألم تنظر إليه . إذن لم تبصر الملك الكريم (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التشويق بإشباعه بالفكاهة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطئين . وسيتطور هذا الجانب الفكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات الفكاهية .

وإذا نظرنا
كانت من قبل ،
وفي نهاية المسرح
وسريعة في حر
الشاعر قد استباح
فلم يقتبس من
القليل الذي يأتي
ولي :

لم أنسر
(ولقد
ففضيت
(وود
وتشعبت ف

مقدمتها مناظر
عامة مشتركة في
هذه المناظر في
المسرحية . وير
قدرته الغنائية
وتخصيصاً لم نجد
المسرحية قائم
في ثنايا المسرح
والبطولة فيه .
البطل . فهو أبد
وقد اختفت الأ

وإذا نظرنا إلى الأناشيد الغنائية ، وجدناها تملون بلون الموقف ، ولا توجد لذاتها كما كانت من قبل ، ففي الفصل الأول يمهّد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صخر وحديثه معهن وفي نهاية المسرحية يغنى نشيد في حفلة عرس . وأتت الأناشيد خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . واملّ الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعة ، وسمح لخيااله بالاسترسال فلم يقتبس من شعر عنتره أو يتكلم عليه إلا في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنتره دمي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي ونصبغ مشفري بالعندم
(ولقد ذكرتك والرماح نوافل مني وبيض الهند تقطر من دمي)
ففضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر قدك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المنبسم) ص ١٢٢

وتشبعت فصول المسرحية ومناظرها بالموافق التي تجتذب الجمهور وتسار ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكند تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فالحب عاطفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعائمتها . وقد لمست يد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وانشاد الشعر الغزلي . ونهّس في شعر عنتره عمقاً وتخصيصاً لم نجدها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع ويتفرق في ثنايا المسرحية حينما يلقي عنتره خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر إلى المبالغة والتهويل في إبراز هذه الصفة في البطل . فهو أبداً منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزيمة إلى حد كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الجارف ، ولا يضر الجمهور بقاء

على مصير البطل بعد أن شاهده في منظرين من مناظر صراعه . وحبذا لو اقتصرنا هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنقرة رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً إلى تحويل الموضوع من تطور خارجي للحوادث إلى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلمس الجمهور فيه نوازع البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزيمة والحل ، ويمثل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه شيطان الشعر الغنائي الذي كان يجتذب شوقي وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحداها إلى الغاية بمجودة الشعر فاتصل بنفسه أكثر مما اتصل بقلوب شخصياته . على أننا نلمس في هذه المسرحية غاية ما وصل إليه فن شوقي في تحليل الشخصيات والحوادث ومسايرة الموضوع لطبائعها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غير شخصياته ووضح ملاحظها إلى حد كبير قياساً إلى فنّه في مسرحياته الأولى .

ولم تمثل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات شوقي رغم احتمال نجاحها لصلتها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وجودة شعرها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أسباب ذلك إلى تعاطفها لأنواع خاصة من الممثلين وأنواع خاصة من الممثلات وأدوات كثيرة تتصل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجعت ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألفها الشاعر . على أنها أقرب المسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثله العليا من قتال وشجاعة ومروءة ، أو جانبها الأدبي من إنشاد الشعر الرفيع . وبتحوير غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن للخروج إخراج مسرحية جيدة متماسكة منسجمة .

هذه هي الم
زيارته لإسبانيا
تتصلان بالتاريخ
بالتاريخ العربي و
عهد المهاليك وهي
الاسلامية . فكت
المرابطين لها .
ويأتي ترتيب
وتدل الدلائل الأ
علي بك موضوع
اندماجاً كلياً ، و
التاريخي الرئيسي
تتفق ومجراه .

وقد حدا الش
التاريخية . ويدو
ومحوره لقاء المع

الفصل السابع

أميرة الأشراف

مسرحية نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها هوقي نثراً . أوحى بموضوعها إليه - فيما يرجح - زيارته لإسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن ألف مسرحيتين متصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوباترا وقبيز ومسرحيتين متصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الشعراء : وهما مجنون ليلى وعنترة ومسرحية متصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير أتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الايام الاخيرة لبني عبّاد في أشبيلية قبل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضعها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي انصل به وتطور معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلياً ، ويتمصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلا في هذه المسرحية . فقد صاير الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تنفق ومجراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك عاطفته الخيالية الشعرية ، وصعبه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على عاطفة الحب ومحوره لقاء المغايق وفيام حوائل تحول دون تحقيق آمالهما حتى تنهياً ظروف اللقاء وينتفق

الآمل . بينما صار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحور فيه الشاعر إلا في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما اتصالاً موفقاً منتظماً خلال الفصول الخمسة التي تنقسم إليها المسرحية . ففي الفصل الأول تقص بثينة على أتباعها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقاءها بحسون التي انقذت به في سوق الكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاسبان لقمته . وفي المنظر الثالث تزيل بثينة خضاماً طاراً بين أمها الرميكية وأبيها المعتمد ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويخلص لنا الموقف ويبين بؤس الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي ستتجهها الحوادث ، ونشعرنا بصورة من اليأس الذي يسود البلاط ، وتضعف من الآمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وقوته الياسة أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز بطل الاندلس ، وشقيق ملك الاسبان أميراً له ، ونعلم أنه حمل معه كنوز طليطلة في مخرج طائل . ولا يخفى حريز أمره ، ويسطو بعض اللصوص على الخان بعد أن يخذروا القوم ، إلا واحداً كان صائماً ، ويكون السرج العاطل من نصيبه ، فيعثر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

ويتسع الفصل الثاني لإبراز الحياة في العصر ، وفي بنائه يعثر ابن حيون على الكنز ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائجها تتوقف نهاية الموضوعين معاً . وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتخايل وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجأة يرتفع الفصل إليها ، وتجذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير محتملة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البحتة . ولكن لم يقصد شوقي إلى تصوير موضوع يتطور تطوراً داخلياً وإنما يحمله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كثيراً ما تتدخل أصاليب القصة أصاليب العرض المسرحي .

وفي الفصل الثالث له على بيته الذي أوشى المعتمد ، ويبادها حباً وهكذا يتحرك الفصل الثاني ، وهي قانوناً شاملاً للحياة الشخصيات وطبائعها وفي الفصل الرابع وأسرتة إلى قلعة بأغمر التاريخي ، الذي بدأ فصل أقرب إلى نهاية على أن الشاعر ، تأثير نهايتها . ففي المنظر ويهرب بها مع ابنه حسون الأسير مع أهله . وفي ويوافق المعتمد على وحسون ثلثاً آخر مع وهذا الفصل فصول الموضوع عند شوقي ابتكره الشاعر ، وتكون حركة منسجمة تتضح لأمزجة الشخصيات وهذه الشخصيات

وفي الفصل الثالث ينقد ابن حيون ، صاحب السكز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويبقى له على يتيه الذي أوشك أن يبيعه ، ويكتشف حسون أن زائر هو ابن غصين وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حباً بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، وتبدو فيه حركة وحياة ، وتظهر فيه مفاجاته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عيوبه هي عيوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً شاملاً للحياة ، وإنما تخضع الحوادث في الحياة العسادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائرها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يحتاج ابن تاشفين أشبيلية ، ويمزل المعتمد ، وينقله - حينئذ - هو وأسرته إلى قلعة بأغمات ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا يرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المأساة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصالحهما ليخفف من حدة تأثير نهايتهما . ففي المنظر الأول يعثر والد حسون على بثينة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حسون . وفي المنظر الثاني تقصد الجماعة « أغمات » حيث يقيم المعتمد الأسير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجئ بثينة أهلها بظهورها ، وتقر على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزويجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهرب المعتمد ثلث ثروته وحسود ثلثاً آخر مع بثينة ، ويبقى له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية وهذا الفصل فصل المفاجئة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند شوقي بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجياً في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تنحصر في تسيير . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تنضح فيها الأسباب والنتائج . وتصل اتصالاً قوياً ، وتبرز الأعمال سائرة لأمزجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات عامة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد المتمايزة

الملاحج في النوع الواحد . فالمعتمد ملك عربي شاعر يشعر بشعور العربي في غضبه وكرمه وشجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بشعرها فتزوجها ، وقد أقبل على اللهو اقبالاً ضيع ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن ليلى هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي — كأماها — أقرب إلى خلق أفراد الشعر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعلم . وابن شاليب صورة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كياسته في سبيل المال ، وبقيّة الشخصيات الخيالية متصفة بصفات عامة ، فابن حيون متدين كريم ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب للهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها شوقي تعبيراً قوياً ذاتياً .

وقد كان هدف شوقي على ما يبدو هو العناية باللغة أولاً وآخرأ أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد اتجه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر — في أفكاره وأصاليه . فتعبيراته مقسمة تقسيماً موسيقياً لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والأخيلة البديعة . فجانبها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب شوقي المنشور في كتابه هذا ، ففي حوار المسرحية بعض السجع ، سيما حين تشتد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيجتال شوقي على تخفيف وقعه على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر معه وظلّ أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنّب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتزن الموسيقى تقول الأميرة (ص ١٥)

« يا ويح أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقرطبة فوجدته كئيباً متململاً ، كأنّ تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأسه العالي ، وكأنّ تلك الحجرات الضيقة لم تنسع لعينه السباحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تقله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه . . . » .

وهذا من
« ملك ح
إلى العرش كيف
في قرطبة كيف
وهذا من
« ولكن
تدري نفس
الفوائد لنفس
أقدر أنا لا
ومثال آ
« أعلم
فتالاً يبقى حد
وأن تقطع الس
حتى يأمر جن
وحيث يط
بالعبارات الب
للتخفيف من
تمحكي عن الح
الحسن وإفلا
(ص ٥٢) و
مثل هذه الأح
المراد بها لعد
ولا يتابع الح
والوسيلة إلى

وهذا منال آخر من قولها: (ص ١٦)

«ملك جديد أضيف إلى ملك اشبيلية . ما أصغر المضاف والمضاف إليه، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر، وإلى العرولجان كيف قصر، وإلى الملك كيف اختصر، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد، ومجلس الناصر كيف شغل بابن عباد.»

وهذا منال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

«ولكنني مزعج صغراً شاقاً بعيداً . وما يدري ما وراء الغربة من العجاوات، وما تدري نفس بأي أرض تموت.» وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتمس الفوائد لنفسه من مصائب الناس، ولكنني جئت أخاطب إليك الدار، وأجعل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس.»

ومنال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ — ١٠٩).

«إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك، وحالفته وحالفك، وقالتت معه قتالاً يبتى حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك... وأنصح لك أن لا توطئ الأرقم سريرك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك، وأن تهبض من فورك على ضيفك فتسجنه ولا تطلقه، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره...»

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصة يستمرل المؤلف في الحديث، ويحاول أن يكسوه بالعبارات البليغة، قالبلاغة، من رصانة الألفاظ إلى ارتفاع الأملوب، وسيلة المؤلف للتخفيف من عبء النقل المسرحي لهذا الاطباب الغوي. والأمانة على هذه الأحاديث التي تحكي عن الحادثة دون أن تمثلها تمثيلاً مسرحياً كثيرة، فيقتصر أحدهم على الملك قصة أبي الحسن وإفلاسه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حب أبيها لامها بشكل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقتصر أبو القاسم قصة حبه لزوجة المعتمد، وتركها إياه (ص ٥٨). وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدت من أجله ويضاف التأثير المراد بها لعدم تصويرها بالوسيلة المسرحية المناسبة، فالجمهور يضيق ذرعاً بالأملوب الخاطبي ولا يتابع الحوادث بعقله، وإنما يتابعها بحواسه ودوافعه أكثر من متابعتها بعقله، والوسيلة إلى ذلك بالتصوير المسرحي التمثيلي للحوادث لا بالحكاية عنها. ويشعر الجمهور

بسرعة بهذا العيب ، ويميل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالرغم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فإذا استثنينا الفصل الأول الذي تلخص فيه الأزمات بوسائل القصة ، نرى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صور فيها الحوار سهلاً سريعاً ، واللغة عذراً لا تناسب ذلك الانسياب اللغوي الذي لمسه في الفصل الأول . بل نرى الفصل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضوحه الأزمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المتنكر حتى يكتشف حسون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها لقاء من مناظر لقاء العشاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكي عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثيلاً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأسير وستمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنتره ، بل سيتسع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنتره ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تنطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، وفي نهاية كل فصل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامه بها ما فيها من تهكم مسرحي .

ولولا الاسترسال البلاغي الذي يوازي الاسترسال الغنائي في المسرحيات الغنائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل الصدفة لا كتملت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، رغم رقي لغتها تصلح لتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والافتقار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثيلاً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نشير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة ترسل الفكاهة وقد يمسها لون المأساة مساً خفيفاً . ففي مصرع كليوباترة يقوم أنشو بذلك ، وفي مجنون ليلي يقوم بشر بهذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم مقلص بذلك .

على أن الشخنة
التهكم المسرحي
عندما يقلب
ليلي ، فهو ر
من أجل صف
السخرية مخففة
للجمهور على
الذي يكشف
المسرحيات
هذا الجانب
ولم يتبع
النوع من التأم
نفوس الجمهور
ولعله أدرك
من الشعر ، إذ
ويرى به
عن الأفكار
وقد اجته
علي الجارم بك
من المصدر الأ
ومن المرجح أ
للتصوير والتع
ونفسيات الشع

على أن الشخصية الفكهة ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهمك المسرحي المتسع الأفق ، فهي أداة للضحك والمكاء . فالشوق في نهاية المسرحية يكمي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلى ، فهو رسول موت ليلى إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرسل العظة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مخفية وراء ستار مكانته كضحك الملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقة ، وتكشف عن انسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألقت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملاهي عورها هذا الجانب المضحك للحياة . وصنرى امتداد هذه الناحية في الست هدى .

ولم يتبع شوقي تأليفه في المسرح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالشعر أداة التعبير عن العواطف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضع الاسترسال الغنائي فيه بالغناء المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أثقل على السمع ، وأصعب في الإنشاد من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو تشبعه بالعاطفة مصطنعاً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وإن النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العلمية الصالحة للمهارة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أقلام بعض كتاب القصة المنشورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة « شاعر ملك » (عدد ٦ من سلسلة اقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقرئ في كتابه « نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب » ومن المرجح أنه قرأ مسرحية شوقي ، ووجد في موضوعها قابلية للعرض التمثيلي ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة منسجمة متسعة اللوحة ، صور فيها جوانب العصر ، ونفسيات الشخصيات ، تصويراً تفوق على تصوير شوقي إلى حد كبير .

الفصل الثامن

الست هري

ملهاة

لأول مرة في مسرحيات شوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتطور موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حدو فيه ولا استرسال . ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوحي والإلهام في التشخيص والتصوير . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحبون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وملوك تتفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتية ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي النذ أن يصوره في مسرحية توضح ناحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية ، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطور فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصوير لشخصيات أدركها وأحس بها إحساساً عالياً دون أن يتجاوز في تحليلها إلى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وعاشت شخصيات هذه المسرحية حول شوقي في حي الخفي بالسيدة زينب ، حيث عاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا الحي الشعبي ، وأناصه تزر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الأدب المسرحي ، وهو الإنسان كما يعيش جده وهزله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول الطريف العميق ، يحلوها الكاتب وينقّبها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تبعاً لطباعها وسلوكها ، فتميز صورة مصغرة للطبيعة البشرية

وعالمها أمام الجمهور ،
فقد عرض شوقي
الذين أتوا إليها طمعا
في أثر الآخر ورثتهم
ففي الفصل الأول

زوج ذو شخصية وم
كل زوج ورأيها فيها
أكرمها على إعطائه

ناتبة باصنعها الحيلة
وقليل من المال يص
الحامي ، فتستغيث
عصمتها بيدها ثم تط
وفي الفصل الثاني

فكاهية تصف فيه
وفي الفصل الثالث

المعزون . ويترجمون
مهنة لاشعور فيها و
وهبت بعض روثهم
بالزوج ويتناولونه با

ومثل هذا المود
وتقدم الشخصيات
الموضوع نحو الأز
وتتسع اللوحة
مسرحياً ، وكلها م

وطلمها أمام الجمهور ، بارزة المعاني واضحة السمات ، تشخيصاً وتصويراً .

فقد عرض شوقي في مسرحيته ، قصة صيدة مزواج حريصة ، تزوجت بمدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورثتهم هي .

وفي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جارتها أزواجها التسعة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمحنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو محام مفلس فكير فيسبها ويريد كراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطائه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيشير عليه بأنه باعتهال الحيلة ، ويذهب هو إلى سيدته فيخبرها بأن زوجها على وشك الإفلاس ، وقليل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة وهي ثائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة المحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيحفزن ويضربن المحامي ، وتطلقه السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تزوج رجل ريفي ضخم الجنة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً تصف فيه حركاته ومكنااته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويفد المعزون . ويترجمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء والعصوص والفقراء الذين اتخذوا العزاء مهنة لا شعور فيها ولا إخلاص . وتفض الوصية في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، ففي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص الموقف وتصور بؤادر الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانقلاب المسرحي . وتتسع اللوحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثيلاً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنبض بها ، وتكاد تلمس في كل منها ممة خاصة مميزة

تكسبها الحياة والقوة ، وتشعرنا بأننا نحس بوجودها ونحسها كما نحس الشخصيات التي راها حولنا ، وتعيش فيما بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فالبطلة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسعى إليها لما لها ، فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تأتي كل من حولها من جارات أو خاديات أو أزواج بما ستهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدم بهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالسيدة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسماً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزج حين تفاجأ بحديث عن مهرها . تقول السيدة زينب الجارة :

الست : أنت يا زينب الوفية بالمهد .

زينب : ولم لا أفي وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

الست : لا بل المهد لا يزيد على الـ مشرين خلي حساباً لا تعدي

امعني زينب امعني يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

الست : بعدي

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأنصفت في الوصية جهدي (الفصل ١ - ص ١) ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاربهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أمري الكثير وشغلهم حديث زواجي أو حديث طلاقي

يقولون أني قد تزوجت تسعة وأنى وارىت التراب رفاقي

وما أنا عزيريل وائس بما لهم تزوجت لسكن كان ذاك بمالي (١ - ص ٢)

وتستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استعراضاً يصورهم تصويراً جيداً من ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فتذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوي لـ النساء العصر في أزواجهن من زايا . وهي أوصاف تحترقها الفحاسة التي تتبع من الشخصيات وعاداتها الشاذة عن المؤلف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفى .

حين يعيش تظنه نخلة المرج ماشية

فهو زوج
تقول عنه :

وزوج

يرحمه الله

وزوجها

وكا

وكان الراي

والقوة والبأس

ولحية سوداء مكوية مسدورة
 رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي
 لم يكن يعنيه من ذلك سوى قبض الإجارة
 مات فكادت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاماً
 ثم تزوجت بعد خمس فنذا يرى فعلتي حراماً
 فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها طبعه . أما الثاني فقد كان مفلساً سيئ السلوك
 تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بالصالح لي يا ليتني لم أقبل
 ذلك لما لي اختارني واخترت له مالاً
 ما كان إلا مفلساً وقعت في حباله
 رحمه الله وكان ذا بحر وكان إن يتعد وإن يقيم فخر
 وإن مشى تخرج أصوات آخر
 رحمه الله لقد عشنا معاً من السنين العاشرات أربعاً ثم مضى لربه لا رجعا
 رحمة الله عليه جن بالمثل جنونا
 ثم لما مات ما خلف لي إلا ديونا
 ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاماً
 ثم تزوجت من سواه فنذا يرى فعلتي حراماً
 وزوجها الثالث عمدة جن بما لها لا بها ، وكان قدراً نصفه فتقول :
 وكان إن تنخما أرسلها إلى السما فليست تدري ما رما
 وكان يحط رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلاً
 ويخرج من أصابعه خيوط من الأوساخ يبرمها فتبلا
 وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها ضامة الجسم
 والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه .
 كان إن أفلس لا يسألني إلا ريالاً

فهم فنوع طيب .

وزوجها الثاني يوزباشي مقاصر مكير لم تمكث معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون عاماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج الثاني فقيه أعجبت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى تراباً طالقاً بجبهتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأعجبت بغيرته عليها . على أنها كرهت منه اهتمامه بها ، ثم تزوجت بمقاول المتغل في الحجارة والجير ، عاشت معه مامين ثم طلقته ، وزوجها الأخير عام مائل مكير ، وبعده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ونرى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كانتربري » وفي كلا المرضين نرى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وعاداتها افصاحاً فكاهياً .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات الى شخصية المحامي وتابعه نرى المحامي شخصاً يسب ويصخب ويلعن وهو يرتقي السلم مكرراً فيصيح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة المحي أريك من أنا

ولم ترد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى أين العجوز البالية
أين مضيت بومتي أين ذهبت خفتي
خذاك ضفدعان قد أصننا وأذناك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما كدورتين اكتظمتا من الدما
وبين عينيك نفار وجفا عين هناك خاصمت عيناهما

وهكذا في زوجها الثاني الربني ، ثم في شخصيات المعزين من أهل المحي فالفقهاء الذين اهتموا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن المعزين الاصوص الذين يترحمون على الفقيده ، ويسلبون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتملقون لزوج الذين يتوددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية انقلبوا شامتين .

ونلاحظ في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً للاحداث

والشخصيات .
الموضوع والشخصيات
المتحدة في البحث
وأوزانه تبعاً لما
مميزاتها ، أو تفت
وحياتها معهم
الموقف ولا يحسم
الفكاهة المتتابعة
بالألفاظ في المسرح
ولم يعد في
بالحياسة والحركة
الشاذة ، وتصبط
هدى زوجها و
لأزواجها ، ومن
لا يتوقعه القوم
ففي كل موقف
على أن هذا
التي فيها ناحية
فالسيدة بخيلة
على قبجها وهو
والتودد ، بينما هم
لصفات العقلية
اصطداماً تستعمل
تستعملها الملهما

والشخصيات . فيقل فيه الاسترسال الغنائي والحشو في المناظر والفصول : وإنما يندمج مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤتلفة . ولن نلمس فيه ذلك الحوار الطويل الشبيه بالقصيدة المتحدة في البحر والقافية ، وإنما نلمس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنويع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدة مميزات ، أو تتغير معالمها . ففي بداية المسرحية تلخص الست هدى علاقاتها بأزواجها وحياتها معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً مناسباً عن الموقف ولا يحس بملل من الشعر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تختتم الحوار عناصر الفكاهة المتتابعة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المناظر والفصول حشو لا لزوم له . وإنما تتتابع الفصول الجذابة الممتلئة بالحياة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور برؤية الشخصيات الشعبية الشاذة ، وتصطدم أمزجتها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهن على طرده ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف مما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يتمشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها ، في كل موقف من هذه المواقف عنصر فكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد نبعت من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أوجه الشخصيات التي فيها ناحية شذوذ وتصنف معظم الشخصيات الرئيسية بالمرءات وأظهار خلاف ما تبعان . فالسيدة بخيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تترف بكبر منها . والحامي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس ثمل — والأزواج والمعزون كلهم راءون يتظاهرون لاهيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبوز ما لها . وتلك أرقى عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على شذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجة عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها الملهمة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاشتباك حين تستعمل النعال

والمكانس وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة المنيرة التي تطلقها الشخصيات الرخيصة .
على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج شوقي في الملهاة ، وخير
مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ،
فقد ابتداءً فن شوقي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم
سعى الى إكساب الشخصيات لوناً عامّاً ، وانتهى بانضاج الحوار لها في مسرحيته الأخيرة .
وبقي عليه أن يتدرّج في رفع القيمة الفنية لمسرحه فيتطور معه من مسرح خارجي يسير
الحوادث الخارجية إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يمهل التدرّج
شوقي للتأليف المسرحي فيما بعد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي اعتمد
موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتاح التأليف
المسرحي ، وهبط من المسرح الفئائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور
يعطيه صوراً للحياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحياً شائقاً .

عقب
بالتأليف وال
الأدبي في تر
المسرحيات
طرطوف
مننا
جرحجو
أندرو
البخيل
لير
ترويض
عدو
وتمتاز
التراجم الج
رفيعاً دائماً
المنقف زياد
مصر بالثقافة
العظمى الثا

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

عقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوخى المتزجم الدقة والرقى الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أقلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

طوطوف	لمولينير	ترجمها	أحمد الصاوي محمد	١٩٣٣ م
مينا	لكورني	»	خليل مطران	١٩٣٣
جرنجوار	لبانثيل	»	صبري فهمي	١٩٣٣
أندروماك	لرايين	»	طه حسين	١٩٣٥
البخيل	لمولينير	»	محمود مسعود	١٩٣٣
ليز	لشكسمير	»	إبراهيم رزي	١٩٣٣
ترويض النمرة	»	»	»	١٩٣٣
عدو الشعب	لايسن	»	»	١٩٣٣

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهوَ الجمهور كما استهوَ التراجم التي عربت لتلائم ذوقه — ولم يكن رفيعاً دائماً — ولم يتذوق الترجمة الجديدة إلاّ الخاصة من المثقفين . ويزداد هذا الجمهور المثقف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب العظمى الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وقوي عقب الحرب العظمى الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥ .

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد المجيد حلي و « المسرح المعري » لامتاعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية « سلامه وصلى » وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « هملت » لفكسبير و « الملاحات القضيّة » استوارت وشنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أرّخ فيه للمسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « مر المتنحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شباك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لتوجيهه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبتدار الكتب مسودة الكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين شفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يسلك مسلك شوقي في التأليف المسرحي الغنائي أحد من الكتاب من بعده مباشرة . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي النثري بشكل عام ، ويمثل هذا الاتجاه بوضوح الأستاذ توفيق الحكيم . ثم ظهر بعد شوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج شوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباطه باشا ، فألف مسرحيته الأولى « قيس ولبنى » وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين شوقي شبه قوي لا يخفى ، فقد ابتدأ كل من الشعارين حياته الفنية بالتأليف الغنائي ، فكما ألف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباطه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوروبية ، كما اطلع على مسرح شوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلى شوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من زلق إلى حد كبير . وقد أدى اتصاله المباشر برجال المسرح إلى عنايته بأداس المسرح والشخصيات وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وبرز تطور الموضوع نحو الإزمة ثم حلها ، وللشاعر الجديد حساسية وإدهاف في المشاعر يمكنه من تصوير منابع الحزن تصويراً عاطفياً

رفيقاً ، وقد ظهرت بؤادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وألوان عواطفه
المحبوبة ، وقدرته على تصوير العواطف والأهواء في ديوانه الأول .
وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة ب وفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى
التعبير الفني عما يحيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس الشعر لديه ترف وزينة ،
وإنما هو تعبير صادق لعواطفه التي أذكتهها حوادث حياته الخاصة . وإننا لنلحس ذلك في
المواقف المسرحية التي يظهر فيها محب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وشكاة وحسرة
على سادة فائتة .

وهذا المؤلف حذو شوقي في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى
« قيس ولبنى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف اتكأ على رواية
أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على تشابهها في بعض المواقف والشخصيات
قد اتجهت اتجاهها صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقمم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض
فيها قصة قيس بن ذريح مع لبنى التي أحبها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطلقها ،
فتلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره . وما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من
جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والسمات ، ترجو له البراعة في
التعمق في تحليلها وتعميقها . وفي الفصل الأول تتحدث لبنى مع جارتها عن أخبار قيس
ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ،
الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل لبنى ، فتقبل الوساطة ويتزوج قيس ولبنى . وفي
الفصل الثاني يعرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بؤادر الأزيمة في الظهور ، فيظهر والدها
مخطئاً على لبنى التي استأثرت به ، وتحتج الأم بأنها لا تنجب نسلأ ، وما يزال الوالد
والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشرذم قيس في البادية وترحل
لبنى إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقاب متصدع . وفي الفصل الرابع نلحس الحب في
نفس العاشقين ما زال قوياً ، ويهدر دم قيس ثم يعفى عنه ، وتعلم لبنى في النهاية بزواجه .
وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوح بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل
الجماعة زوج لبنى الجديد ، وهو كثير بن الصلت الذي يشتري منهم مهرأ ويدعوهم إلى

حباؤه . ويحس العاشق إحساساً غامضاً بلبائيه ، يلتقي بها ويعاتبها وتعاتبه ، ويتوسط
مجنون ليل وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم ليل في الأمر ، فتكشف
عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، يلتقي العاشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور
بمنظر دون أن يدس بوارده من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فصل ، كأن كل فصل
مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بوارد الأزمة التالية ،
ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً إنسانياً محتملاً في الفصل الثاني والثالث حتى
يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى
موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل مما لم نلسه في مسرحية شوقي بوضوح
ونرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكسب التعميق والعمق
الفني بعد . ولبنى طائفة نالها حية وتشعر بخاجات نفسها ووحدة عواطفها . والأم تشعر
بشعور الأم نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال
بابنها حتى يطلقها ، وعزة فتاة صريحة متفككة تعرف ما تكنه نفس صديقتها ، وتحاول أن
تحيله مزاحماً . وقيس عاشق موزع بين أهله وزوجته ، يحببه ذلك الصراع الدائم في نفسه ،
ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . ونال في ذريع
والدقيس حنان الأب على ولده ، وضعفه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . ومالك صورة
من منازل في مجنون ليل ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في
غيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات
الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوح ، وكثير ، فنرى فيها كائنات حيّة على ضيق
مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً
منابراً ، ولم يدفعه عن ذلك الاسترسال الغنائي الذي اجتذب إليه فلم شوقي ، فولّت قدمه
في مواضع كثيرة عن الطريق السوي إلى التأليف المسرحي .

ولا نلحس في الحوار خشواً واسترسالاً قصد به الشعر لذاته وإنما هو حوار يقتضيه
الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية

ويحتاج الموقف إلى
وملونة بلونه دون
وألف المؤلف

والزواج العصري لل
للبرامكة حتى تودي
فن الشاعر كما ظهرت
على أن الحركة

المسرحية النفسية ،

الشخصيات ما لا تحلل

الطريق بتكليف الش

الفصول والمناظر ،

فنحن نعيش في الحية

بالنواحي الأخرى و

إذا لزم الأمر ، فقد

نهاية سارة ، فتأتي

ولم لا يذهب ش

رائعة ، وفي الحياة

يعيشون أفراداً متماي

أراد لنفسه مسرحاً

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون اطناب مغل وتدخل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع وملونة بلونه دون أن تفسد تطوره وحركته .

وألف المؤلف بعد ذلك مسرحية ثانية هي « العباسية » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعباسية ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بحتفهم ، وإنا نلحس في هذه المسرحية التي مثلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الشاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخالص . ومن الشخصيات ما لا تحمل عواطفه تحليلاً عميقاً معقداً ، وإنا نرجو من شاعرنا ، وقد مهد له شوقي الطريق بتكليف الشعر للمسرح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، أن يكثر من المشوّقات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى ونتألم منها . ونرجو لشاعرنا ألا يتردد في أن يختتم مسرحيته بنهاية منجعة إذا لم الأمر ، فقد اضطرّ في المسرحية الأولى أن يسير عاطفة الجمهور ، لينتهي المسرحية نهاية صارّة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يسير منطق الحوادث .

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتظ فيها من صور حيّة رائعة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وترهاتهم ونزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً متمايزة ، معقدة مركبة ، فليعش شاعرنا بين أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً إنسانياً خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرض لمنافسة الخيالة لرخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فن أكثر تمثيلاً للحياة ، وإغواءاً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حياً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة .

ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتابنا إلى بطون التاريخ ويتكلمون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح فإن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لما سي وملاهي توحى بالمبدع . فليعيش كتابنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفهم خلوداً .

وإن صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .

١ - المسرح

٢ - المسرح

١ - المسرح

دار

ب - المسرح

التأليف

ج - المسرح

٣ - المسرح

١ - المسرح

ب - المسرح

ج - المسرح

٤ - المسرح

١ - المسرح

ب - المسرح

٥ - المسرح

١ - المسرح

ب - المسرح

ج - المسرح

د - المسرح

هـ - المسرح

و - المسرح

صادق

ز - المسرح

مراجع

١ - المسرح الأوربي :

- a - Theory of Drama : A. Nicoll
- b - European theories of Drama : B. H. Clark.
- c - Dramatic values : C. Montague.
- d - Tragedy : A. Thorndike.
- e - Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.
- f - A history of literary criticism in the renaissance : J. E. Spingarn
- g - Poetics : Aristotle (translated by Butcher & Bywater) .

٢ - المسرح المصري القديم :

- أ - هاشم التارخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باعنا ج ٢ ص ١٧ . (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)
- ب - الأدب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج - مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب

٣ - ظواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : -

- أ - فجر الاسلام : الاستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف)
- ب - صهاريج اللؤلؤ : السيد توفيق البكري . فصل الوفاقات في العادات .
- ج - المواعظ والاعتبار : المقريري ج ٢
- د - المسرح المصري الحديث : -

أ - حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب - مجلة المسرح . محمد بليغ - السنة الأولى

٥ - مسرح شوقي :

أ - شعراء مصر وبيئاتهم ١ للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب - قبيز في الميزان .

ج - اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو العز .

د - أبولو : عدد خاص عن شوقي عام ١٩٣٢ .

هـ - حافظ وشوقي . طه حسين بك .

و - المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ : مقالات للاستاذة إسماعيل مظهر ، ومعه في

ضادق الرافعي ، وسامي الجريديني .

ز - مسرحيات شوقي . (الست هدى : مخطوطة)

فهرست

صفحة	
٤	مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في العصور الوسطى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي . الدراما الحديثة . النقد المسرحي
١٢	الباب الأول ١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات كورت وكونتز وسليم حسن . مميزاته
١٤	٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين . الوعظ التمثيلي . خيال الظل
١٩	٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي . أثره في شوقي
٢٨	الباب الثاني ١ — شوقي ومسرحه . مقومات حياة شوقي . تقليد شوقي وتجديده . مركب شعره . مركب مسرحه
٤٩	٢ — مصرع كليوباترة : مصادر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والثانوية . الحوار . شوقي وشكسبير
٧٤	٣ — مجنون ليلى : شوقي والأغاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس
٨٩	٤ — قهوجي : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاضنها . ابتداء مرحلة الاستقلال
١٠١	٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقدم فن شوقي المسرحي وأسماؤه
١١٣	٦ — عنتره ومجنون ليلى . الموضوع . الشخصيات . الحوار
١٢٣	٧ — أميرة الأندلس : تجربة نثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار
	نهاية المسرح التاريخي
١٣٠	٨ — الست هدى : شوقي والحياة المعاصرة . الموضوع . الشخصيات . الحوار
١٣٧	٩ — المسرح بعد شوقي . التيار النثري والتيار الغنائي . أثر شوقي في مسرحيات عزيز أباظة . قيس ولبنى — العباسة . المسرح والخيالة . المسرح والحياة . خاتمة